

LA REALIDAD PSICOLÓGICA EN LA SONATA DE OTOÑO

CARLOS FEAL

State University of New York at Buffalo

Las *Sonatas* (1902-1905) de Valle-Inclán han sido generalmente alabadas por sus primores de estilo, su exquisita belleza formal, que hacen de ellas una cumbre de la prosa modernista española y de la primera manera de su autor. El reverso de esta medalla es, sin embargo, obvio. José Ortega y Gasset, en un temprano artículo, formuló ya una objeción repetida por muchos después de él: «El artista —dice— oculta celosamente las amarguras y las desgracias del hombre: hay un exceso de arte en ese escritor.» Ortega concluye expresando el deseo de que «don Ramón del Valle-Inclán se dej[el] de bernardinas y nos cuent[e] cosas humanas, harto humanas en su estilo noble de escritor bien nacido»¹. Bastantes años más tarde, Amado Alonso, en un célebre artículo, lamentaba igualmente la «deshumanizada» concepción del arte valle-inclanesco; sobre el protagonista-narrador de las *Sonatas* escribe el gran crítico: «El marqués de Bradomín [es] un Don Juan aligerado de conflictos internos»². En fin, por citar un ejemplo más próximo a nuestros días, afirma Antonio Risco: «En sus *memorias*, Bradomín apenas realiza la menor introspección. Inútil es ir a buscar a ellas un profundo autoanálisis o complejidades psicológicas»³. Desde luego, las

¹ Ortega, «La *Sonata de estío*, de don Ramón del Valle-Inclán», O.C., I, Madrid, Revista de Occidente, 1946, p. 27. Originalmente publicado en *La Lectura*, febrero 1904.

² A. Alonso, «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, p. 294.

³ Risco, *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de*

Sonatas, tituladas *Memorias del Marqués de Bradomín*, evitan ser unas confesiones a la manera rousseauniana⁴. Mas resulta a todas luces excesivo decir que no revelan conflictos internos del protagonista o que no ofrecen complejidades psicológicas.

Por razones de espacio he de limitar mi análisis a la *Sonata de otoño* (1902), la primera en el orden de publicación. A ella siguen: *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905). Sin embargo, en cuanto la actitud de Xavier de Bradomín permanece sustancialmente idéntica en las cuatro sonatas (pese a las variaciones de estación y a las correspondientes de edad del protagonista), vemos reiterarse motivos que, por lo menos en germen, aparecen ya en la *Sonata de otoño*. Adentrarse en ésta nos permitirá, por tanto, conquistar una perspectiva segura sobre todas ellas.

Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1977, p. 16. Otros ejemplos ilustres que podrían añadirse a los citados son los de Salvador de Madariaga, «Don Ramón María del Valle-Inclán», *Semblanzas literarias contemporáneas*, Barcelona, Cervantes, 1924, pp. 185-211; Enrique Anderson-Imbert, «Escamoteo de la realidad en las *Sonatas*», *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 211-227; Guillermo de Torre, «Valle-Inclán o el rostro y la máscara», *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 113-162; José Fernández Montesinos, «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Revista de Occidente*, 44-45 (noviembre-diciembre 1966), pp. 146-165.

⁴ Sobre la escasa contribución española a la literatura de confesiones, véase Juan Marichal, «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión», *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 233-238. En la nota que precede a las *Sonatas*, leemos: «Estas páginas son un fragmento de las *Memorias amables*, que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el marqués de Bradomín» (Valle-Inclán, *Sonatas*, 2.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 11). El carácter parcial, selectivo de las *Memorias* se destaca doblemente: un «fragmento» y «amables». Originariamente, la nota citada constituía el final de la breve narración «Sonata de otoño», aparecida en *Los Lunes de El Imparcial*, 9 septiembre 1901; véase Emma Susana Speratti-Piñero —«Génesis y evolución de *Sonata de otoño*», *De «Sonata de otoño» al esperpento*, London, Tamesis Books, 1968—, quien reproduce este texto en su integridad (pp. 4-12). Lo notable es que, al incorporarse tal relato al macrotexto de la *Sonata*, el carácter fragmentario de esta última (y aun de las cuatro *Sonatas* conjuntamente) sigue afirmándose. Valle-Inclán, procediendo así, parecería apuntar a lo fragmentario o lacunario de toda «memoria», de toda versión literaria de la vida. Por otra parte, esos fragmentos son susceptibles de completarse (sólo hasta cierto punto, claro) mediante el recurso al texto inconsciente inscrito en ellos: «a fragment of discourse that must find its place in the discourse as a whole», según definen al inconsciente Jean Laplanche y Serge Leclaire, «The Unconscious: A Psychoanalytic Study», *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, Yale French Studies, 48 (1972), 126.

El donjuanismo de Bradomín —eje de su personalidad— no tarda en revelársenos. He aquí la descripción de uno de sus primeros encuentros con Concha, su prima y amante: «Ella resignada: Yo con aquel gesto trágico y sombrío que ahora me hace sonreír. Un hermoso gesto que ya tengo un poco olvidado, porque las mujeres no se enamoran de los viejos, y sólo está bien en un Don Juan juvenil»⁵. Sólo Bradomín, en cuanto viejo narrador, puede permitirse ironías sobre sí mismo, sobre el hombre que él fue. Percibe ahora —el «ahora» del narrador— que su «gesto trágico y sombrío» no era más que una máscara adecuada a las circunstancias. Algo aprendido y que, por eso, puede olvidarse.

En relación con el donjuanismo surge en seguida el satanismo: «Pero a la pobre Concha el gesto de Satán arrepentido le hacía temblar y enloquecer: Era muy buena, y fue por eso muy desgraciada» (p. 310). Ese «Satán arrepentido» vincula a Bradomín estrechamente con el don Juan Tenorio de Zorrilla y, por tanto, a Concha con la inocente doña Inés, rendida, enloquecida, ante el demoníaco seductor. O ante el demonio hecho ángel, si se prefiere. Abandonando aparentemente su satanismo, Bradomín logra, como el don Juan de Zorrilla, su mayor conquista donjuanesca. Pero el protagonista de las *Sonatas* revela claramente su juego. Su satanismo y arrepentimiento, mezclados en prodigiosa unidad, no son (como su donjuanismo) más que un «gesto», un recurso teatral. A diferencia, pues, del héroe de Zorrilla, Bradomín no intenta evadirse del papel de seductor, una de cuyas facetas es el papel de arrepentido.

En el diálogo que sigue entre Bradomín y Concha se manifiesta que ella es una mujer casada. Mas el narrador, fiel a su técnica de violentos contrastes, tras exponer el carácter ilícito de su relación amorosa, da un giro sorprendente. Si bien pecadora (dentro del ideario católico de que Bradomín hace gala), Concha se le aparece a él como una santa: «Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. Yo respiré con la faz sumergida como en una fuente santa [...]» (p. 312). El rechazo —típicamente modernista— de la norma o moral burguesa es bien visible aquí. La pobre Concha hubiera podido incluirse entre las mujeres de *Corte de amor* (1903), obra que Valle-Inclán irónicamente subtitula *Florilegio de honestas y nobles damas*. Aunque estén poseídas de una

⁵ *Sonata de otoño*, pp. 309-310. Cito siempre por la edición indicada en nota 4. Las posteriores referencias de página se incluirán en el texto.

exacerbada sensualidad, esas damas resultan nobles al configurarse como víctimas más que victimarios del hombre. La ironía, pues, encubre una actitud defensiva por parte del escritor. El tipo inquietante de la mujer fatal, la *belle dame sans merci*, que asomaba en varias de las protagonistas de *Femeninas* (1895) (de quienes ya hablaremos), se sustituye por el florilegio de damas honestas o por la restauración metafórica de una perdida virtud.

El hombre, en consecuencia, se toma su desquite. Es la amante, en vez de él, quien sufre ahora. Bradomín no siente remordimiento alguno. Concha, en cambio, repite la escena del pasado (recordada poco antes en la sonata). Pide a Bradomín que se vaya, cuando es ella la que lo ha llamado y la que no quiere que la deje. El amante, sin duda, se recrea en ese drama, que a causa suya hay entablado en el corazón de la mujer, y se complace en exponerlo al lector. Bradomín se sitúa de tal modo a la «sombra del divino marqués [de Sade]», para utilizar una expresión de Mario Praz, quien comenta una actitud semejante a la del marqués valle-inclanescos: «So, naturally, the existence of virtue comes to be a condition of sadistic pleasure, just as in orthodox morality it is necessary to have some obstacle to overcome and some evil to conquer»⁶.

El marido de Concha vuelve a mencionarse varias páginas después: «Aquella niña casada con un viejo, tenía la cándida torpeza de las vírgenes. Hay tálamos fríos como los sepulcros, y maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito. ¡Pobre Concha!» (pp. 334-335). Una característica notable de la *Sonata de otoño* y (aun de las *Sonatas* en general) es que Bradomín no tiene prácticamente rivales masculinos. El marido de Concha, que podría ser un rival, no alcanza tal categoría, dado que es viejo y, además, frío y ausente. Ignoramos su paradero. Jamás asoma en el palacio de Brandeso, junto a la pobre Concha, pese a la enfermedad mortal de ésta. No estorba, pues, lo más mínimo a los amantes. Se trata, desde luego, de un hecho singular en el mundo de un Don Juan, personaje que normalmente rivaliza con otros hombres y, sobre

⁶ Praz, *The Romantic Agony*, 2.^a ed., trad. Angus Davidson, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 108.

Sobre la relación entre Bradomín y Sade, véase Robert Marrast, «Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la *Sonata de otoño*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (julio-agosto 1966), 482-492, y Manuel Durán, «Del marqués de Sade a Valle-Inclán», *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974, pp. 13-24.

todo, con el Comendador, la figura paterna. Aquí, en el esposo de Concha, percibimos un reflejo del Comendador tradicional en la doble referencia metafórica de los «sepulcros» y a las «estatuas yacentes de granito». Pero este comendador moderno no llega a imponer sobre don Juan-Bradomín el peso de la ley. Aunque se evoque la figura de un marido-padre, no hay nada entonces que temer de él, como si no existiera verdaderamente.

Con esta ausencia hay que relacionar otra: la del propio padre de Bradomín, de quien nunca se nos habla en las *Sonatas*⁷. Bradomín es un don Juan sin padre y, por ello, opuesto a la mayoría de los don Juanes, quienes a la inversa carecen de madre. Y pensamos que esta ausencia del (propio) padre, y de la consiguiente autoridad a él aneja, es la que determina la falta de rivales masculinos, en quienes la figura paterna sería susceptible de proyectarse. Nota bien destacable: en el palacio, donde abundan las presencias femeninas, no hay en cambio prácticamente hombres. Ni en el presente de la narración ni en el pasado infantil recordado por los amantes: «Como la pobre Concha tenía el culto de los recuerdos, quiso que recorriésemos el Palacio evocando otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre, y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían a besarme [...]» (p. 329). Bradomín es un ser enmadrado, rodeado de mujeres desde la infancia.

Por lo que toca a la técnica narrativa, los recuerdos del pasado (infantil o juvenil), junto a los anticipos del futuro (la muerte de Concha), ocasionan un repetido salirse del presente, una ruptura constante de la secuencia lineal. Rodolfo Cardona ha advertido muy bien este fenómeno: «la narración se va desarrollando, no en una continuidad cronológica, sino en un zig-zag temporal [...]»⁸. Aquí, como señala Cardona, reside la modernidad de Valle-Inclán, quien se aparta de técnicas tradicionales en su época, para introducirnos en el tiempo interior de la conciencia.

Por otra parte, dotándose de un doble pasado —el del protagonista otoñal evocado por el viejo narrador y el pasado anterior, que

⁷ Guillermo Díaz-Plaja ha notado este punto: «No hay, significativamente, alusión al padre, lo que explica la infancia de Bradomín, 'rubio como un tesoro' entre las damas que acudían al palacio familiar [...]» (*Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972, p. 201).

⁸ Cardona, «El tiempo en *Sonata de otoño*», *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, ed. A. N. Zahareas, R. Cardona y S. Greenfield, New York, Las Américas, 1968, p. 200.

dentro de la narración evoca ese mismo protagonista—, Bradomín realiza el camino recorrido a partir de la infancia y la ardorosa juventud. Esto es, realza su experiencia y control de sí mismo, imprescindibles para establecer su dominio sobre los demás. Ese dominio que constituye la meta principal del marqués.

Ciertamente, en *Primavera y Estío*, el narrador perfilará también su silueta de antiguo castigador. Pero no hay duda que, cuanto más juvenil, la figura de Bradomín se torna más vulnerable. La inexperiencia del hombre frente a la mujer es tema favorito de varias historias de *Femeninas*, el primer libro de Valle-Inclán. Así, Aquiles Calderón, en «La condesa de Cela», es un pobre estudiante enamorado sinceramente de la condesa, una mujer casada y mayor que él. La opinión del narrador sobre esta mujer no podría ser más negativa: «Desde que mucho antes de los quince años comenzara la dinastía de sus novios, eran destronados a los ocho días, sin lágrimas ni suspiros, verdaderos novios de quita y pon»⁹. Peor aún, la condesa ejemplifica su género: «no se vio libre de ese sentimiento femenino, que trueca la caricia en arañazo; esa crueldad, de que aun las mujeres más piadosas suelen dar muestras en los rompimientos amorosos»¹⁰. En «Tula Varona», el hombre sucumbe a los encantos de la mujer dominante —una criolla casi salvaje—, quien lo atrae para luego darse el gusto de rechazarlo: «placíale [a Tula] despertar deseos que no compartía. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario, para probar la punta de sus flechas»¹¹. «Octavia Santino», en fin, presenta la relación amorosa entre una mujer madura y un joven de veinte años. Éste se llena de terror al pensar que Octavia, en trance de muerte, vaya a dejarlo solo en el mundo. Al protagonista, el poeta Perico Pondal, se lo describe como «un niño triste y romántico», «tímido y retraído»¹². Octavia, antes de morir, le confiesa que ha tenido otros amantes, lo cual ocasiona la desesperación del joven.

Pedro Pondal es, además, uno de los primeros personajes masculinos creados por Valle-Inclán: aparece ya en varios relatos anteriores a «Octavio Santino» y de tema análogo al de esta historia¹³.

⁹ Valle-Inclán, *Femeninas (Seis historias amorosas)*, Selecciones Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 62.

¹⁰ *Femeninas*, p. 63.

¹¹ *Femeninas*, p. 92.

¹² *Femeninas*, p. 99.

¹³ Véase José Rubia Barcía, *Mascarón de proa: Aportaciones al estudio*

Más tarde, Pondal se convierte en protagonista del drama *Cenizas* (1899), reelaborado posteriormente en *El yermo de las almas: Episodios de la vida íntima* (1908). La Octavia de estas dos obras, una adúltera aquejada de mortal enfermedad, constituye un claro precedente de la Concha de *Sonata de otoño*; paralelamente, Pedro lo sería del marqués de Bradomín. Pero Octavia, acosada por la madre y el confesor, termina rechazando (sin íntimo convencimiento) a Pedro, quien se resigna a su triste suerte. Se advierte, pues, el paso enorme desde Pedro Pondal (y aquellos otros inexpertos amantes de *Femeninas*) hasta el avezado aristócrata Bradomín. El escritor, tanto como sus héroes, tendrá que despojarse de su romanticismo a través de una educación sentimental y literaria a la vez. La ironía, arma predilecta de Bradomín, contribuye con su efecto distanciador (y junto a otros efectos similares) a mantener a raya los peligrosos sentimientos.

No obstante, ese fondo infantil que asoma en los primeros protagonistas valle-inclanescos no alcanza el marqués a superarlo totalmente. Si en las *Sonatas* se acentúa la lejanía del pasado, hasta el punto de fingirse el autor un anciano narrador (un hombre ya de vuelta de todo), es porque ese pasado no está definitivamente caduco. Mencionemos aquí la reacción de Bradomín ante el paje Florisel. Así dialoga con Concha:

—¿Por qué le llamas Florisel?

Ella dijo con una alegre risa:

—Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento.

—¿Un cuento de quién?

Los cuentos nunca son de nadie.

Sus ojos misteriosos y cambiantes miraban a lo lejos, y me sonó tan extraña su risa, que sentí frío. ¡El frío de comprender todas las perversidades! (pp. 327-328).

de la vida y de la obra de don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1983, pp. 93-94, y Eliane Lavaud, *Valle-Inclán: du journal au roman (1888-1915)*, Paris, Klincksieck, 1980, pp. 176-179. Dos de estos relatos —«¡Caritativa!» (*El Universal*, México, 19 junio 1892) y «La confesión» (*El Universal*, 10 julio 1892)— fueron reproducidos por William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, México, El Colegio de México, 1952, pp. 172-182 y 198-205, respectivamente. Rubia Barcia, p. 93, y Lavaud, p. 117, consideran a Pondal un personaje autobiográfico.

Concha, en la fantasía, se contagia de la perversidad del marqués. Florisel tiene apenas doce años. Aunque aparentemente irracionales, los celos de Bradomín se justifican mediante el precedente literario aducido.

Además, Concha, madrina de Florisel, es respecto a él una figura materna. Este es el aspecto que querría comentar. En un pasaje posterior de la sonata, Bradomín, medio en broma, se atreve a manifestar a Concha sus celos de Florisel:

Viéndome reír, ella reía también, y sobre su boca pálida, la risa era fresca, sensual, alegre:
 —¡No es posible que hayas pensado eso!
 —Di que parece imposible.
 —¿Pero lo has pensado?
 —Sí.
 —¡No te creo! ¿Cómo has podido siquiera imaginarlo?
 —Recordaré mi primera conquista. Tenía yo once años y una dama se enamoró de mí. ¡Era también muy bella!
 Concha murmuró en voz baja:
 —Mi tía Augusta.
 —Sí (p. 337).

En cuanto a precocidad, Florisel no podría exceder a Bradomín. Pero, junto al asomo de vanidad, resulta perceptible el temor. Concha amenazaría con reconstruir una relación amorosa muy atendida al modelo materno-filial, como la que existió entre Bradomín y su tía Augusta (nombre, subrayémoslo, bien majestuoso). En esta relación el hombre, dada su escasa edad, puede ser poco más que un juguete a manos de la mujer. Nótese que la tía «se enamoró» de Bradomín, no al revés, aunque él se permita hablar de su «primera conquista». Es él el seducido en vez del seductor. Si una historia semejante se repitiera ahora, asistiríamos a una relación inversa a la existente entre Bradomín y Concha, o mejor aún, a la relación que él quiere imponer. Concha se apropiaría del papel dominador¹⁴.

El temor de Bradomín es más fuerte cuanto que sus intentos (generalmente exitosos) de dominar no impiden a veces que se co-

¹⁴ En *La lámpara maravillosa* (1916) escribe Valle-Inclán: «A los nueve años me enamoré de mi madrina» (*Obras escogidas*, I, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1976, p. 574). Naturalmente, ese yo narrador de *La lámpara* no tiene por qué ser menos ficticio que el del marqués de Bradomín. Pero interesa destacar la existencia de una fantasía (corresponda o no a una verdad autobiográfica) donde la relación amorosa se produce entre un niño y una figura materna.

loque imaginariamente en la situación del hijo: «Concha se sonrió como lo hacen las madres con los caprichos de sus hijos pequeños» (p. 300); «Los ojos de Concha lo examinaron todo con maternal cuidado» (p. 314). Junto a los ejemplos de Concha como figura maternal abundan los casos de reacción victoriosa del hombre, que transforma a la madre en una niña: «Al cabo de los años, volvía [al Palacio de Brandeso] llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores» (p. 295); «Sacó los pies fuera de la cama, los pies blancos, infantiles, casi frágiles [...]» (p. 301); «Yo la levanté en brazos como a una niña» (p. 315). Las dos caras opuestas de la mujer se unen en la imagen de la Virgen o madre pura, esto es, la madre tal cual el niño la fantasea: «Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas» (p. 302); «Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa [...]» (p. 318). En suma, hay en Bradomín un esfuerzo constante por evitar el papel de hijo a que su fantasía repetidamente lo conduce y en el que, de modo esporádico, puede hallar placer, pues lo temido y lo deseado se confunden para el inconsciente: «¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!... ¡Azótame hasta morir!...» (p. 404). Como buen sádico, Bradomín no puede aquí reprimir su latente masoquismo.

El juego o estrategia de Bradomín-narrador recuerda al del niño de que habla Freud en *Más allá del principio de placer*. El niño hace desaparecer y reaparecer un carrito de hilo pronunciando las palabras *fort / da* (allí, aquí). Según Freud, el carrito simboliza a la madre, cuya ausencia, al contrario de lo que pasa en realidad, es controlada por el niño. Éste, en su juego, recupera a su antojo el ser perdido. Como ese niño, entonces, el narrador de *Sonata de otoño* recrea la ausencia y presencia de la madre en una suerte de *fort / da*. Con la diferencia de que, desde el punto de vista adulto (o de la psicología del yo), lo valioso es la ausencia de la madre, índice de la necesaria separación, y lo negativo su retorno (su proyección en la mujer). Para el niño (o el inconsciente) ocurre al revés; lo que en un caso es, pues, interés secundario, pasa a ser lo primario en el otro caso.

Y obsérvese que, en correspondencia con el juego del narrador, está el de Concha: ella también intenta convertir a su amante en el objeto de su *fort / da*. Pero en Concha la necesidad de orquestar la presencia-ausencia del amante se origina en la lucha entre sus

afectos y sus remordimientos (o conciencia). Separarse del amante sería, para Concha, una conquista moral, no —como para Brado-mín— una conquista psicológica. La dificultad de la relación procede de que el juego de él y el de ella pueden responder, en un momento dado, tanto a un deseo común como a deseos opuestos. El deseo consciente de ambos es separarse (aunque por razones distintas); el deseo inconsciente, profundo, es estar juntos.

Cierto, la perspectiva de la muerte de Concha, un hecho conocido por el narrador, permite a éste —junto a los muchos años que se atribuye ficticiamente— un dominio, que hay que añadir al dominio del arte. Como artista y, más aún, como anciano artista, Brado-mín recrea sus angustiosas (y a la vez deleitables) fantasías eróticas (donde se reflejan fantasías infantiles) sin dejarse anonadar por ellas ni perder en su laberinto.

Abordemos ya este simbolismo clave en la sonata: el del laberinto del palacio o el palacio como laberinto. Más exactamente, laberinto maternal: «Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía» (p. 295). Pues no se trata sólo —como señala algún crítico— de que la acción transcurra en un palacio porque el escritor modernista ama los ambientes refinados, aristocráticos, al margen de la vulgaridad¹⁵. Las referencias al «laberinto» son constantes en la sonata; la importancia crucial de este motivo se muestra en el sueño que tiene Concha:

La pobre Concha enojárase conmigo porque oía sonriente el relato de una celeste aparición, que le fuera acordada hallándose dormida en mis brazos. Era un sueño como los tenían las santas de aquellas historias que me contaba cuando era niño, la dama piadosa y triste que entonces habitaba el Palacio. Recuerdo aquel sueño vagamente: Concha estaba perdida en el laberinto, sentada al pie de la fuente y llorando sin consuelo. En esto se le apareció un Arcángel: No llevaba espada ni broquel: Era cándido y melancólico como un lirio. Concha comprendió que aquel adolescente no venía a pelear con Satanás. Le sonrió a través de las lágrimas, y el Arcángel extendió sobre ella sus alas de luz y la guió... El laberinto era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran to-

¹⁵ Véase, por ejemplo, Alonso Zamora Vicente, *Las sonatas de Valle-Inclán*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1983, p. 32.

En cuanto recinto matriarcal, el palacio de Brandeso coincide con el de la princesa Gaetani, viuda madre de cinco hijas, en la *Sonata de primavera*.

das las lágrimas que había de llorar en el Purgatorio. A pesar de nuestros amores, Concha no se condenaría (p. 361).

El mismo narrador interpreta el sueño o el sueño se interpreta a sí mismo: el laberinto «era el pecado en que Concha estaba perdida». Pero, si vemos el «laberinto» (y, por extensión, el palacio) como simbólica prisión materna, el problema de escapar de él se le plantea no sólo a Concha, sino también a Bradomín, que es por otra parte quien cuenta (a los lectores) el sueño que Concha le contó a él. Concha aquí, como otras veces, será el espejo donde Bradomín narcisistamente se refleja. Bradomín recuerda el sueño, y no «vagamente» —como afirma— sino con todo lujo de detalles; esto es, como cosa propia. Nótese, además, que Concha sueña dormida en los brazos de él: los dos, pues, íntimamente unidos. Y Bradomín relaciona el sueño con historias que a él, en ese mismo palacio, le contaban de niño. Recordando el sueño, recuerda por tanto historias de su propia infancia, junto a una figura materna. El lugar de ésta lo ocupa ahora Concha.

Pero Bradomín no puede exponernos ningún íntimo problema suyo, porque ello descompondría su imaginaria superioridad. Sólo se permite, entonces, ser espectador (o narrador) de los conflictos de los demás, ser confesor de almas de mujeres nobles, elevadas: «confesor de princesas y teólogo de amor» (p. 310). Sin embargo, páginas después, el «laberinto» —ya claramente metafórico— reaparece referido al marqués: «yo columbraba que mi pensamiento iba extraviándose por laberintos oscuros, y sentía el sordo aviso de que nacen los malos ensueños, las ideas torturantes, caprichosas y deformes, prendidas en un ritmo funambulesco» (p. 387). La causa de esos «malos ensueños» o «ideas torturantes» no llega a precisarse, pero indirectamente la percibimos; y el sueño de Concha, específicamente, ayuda a establecer ese conflicto, entablado no sólo —repetimos— en el alma de ella, sino también en la de él.

Bradomín fatalmente vuelve al palacio, vuelve a un lugar de su infancia, donde la mujer-madre lo llama¹⁶. La unión con la mujer

¹⁶ Uno de los fragmentos o relatos que se integran a la *Sonata de otoño* es el titulado «Hierba santa» (*Juventud*, Madrid, 1 octubre 1901). Pero en este relato, curiosamente, quien llama a Bradomín, sintiéndose enferma, es su madre. La acción, en consecuencia, ocurre en el palacio de Bradomín, no en el de Brandeso. (Véase Speratti-Piñero, «Génesis y evolución de *Sonata de otoño*», pp. 4-5, 21-22.)

tiene aquí un carácter regresivo. Mas el Arcángel anuncia una posible liberación. No ha venido a luchar con Satanás, ese Satanás a quien Bradomín se vincula. Aunque pecaminosos, los amores de Concha merecen el perdón del cielo. No son, en última instancia, amores satánicos. ¿Habrá esperanza también para Bradomín? En el sueño, Concha tiene una premonición de su muerte: «¡Voy a morir!... ¿Tú no crees en las apariciones?» (pp. 361-362). Desde la perspectiva de Xavier, esa muerte de Concha supone la liberación (o salvación) de él. A diferencia del Don Juan tradicional, Bradomín no es capaz de poner fin a una relación amorosa; no acierta a separarse de la sombra materna proyectada en la mujer¹⁷. Es ella (o es la muerte de ella) la que termina esa relación (que, aun después de concluida, persiste en el recuerdo). El sueño de Concha implica, pues, la realización de un deseo para los dos amantes. Como la doña Inés y el don Juan de Zorrilla, Concha y Bradomín se salvan juntos (o se hubieran condenado juntos), inseparables sus destinos, reflejados ambos en un sueño común.

Significativamente, tras contar el sueño, el narrador aleja su mirada del cerrado recinto palacial, para dirigirla afuera y comunicarnos la visión del «campo verde y húmedo», «las montañas azules», los «caminos» por donde va «la gente de las aldeas» (p. 362). Es una visión demorada, complacida, cuya rareza en el marco narrativo de la sonata la hace aún más digna de relieve. Y, en este justo momento, Bradomín contempla en la lejanía a su tío el hidalgo don Juan Manuel: «Don Juan Manuel asomó en lo alto de la cuesta glorioso y magnífico, con su montecristo flotando» (p. 363). Sin duda, don Juan Manuel Montenegro —el futuro protagonista de las *Comedias bárbaras* (1907, 1908, 1923)— representa el ideal del hombre fuerte en la obra de Valle-Inclán. Un ideal de vida activa o aventurera, que Bradomín (por más que asimismo personaje idealizado) no encarna debidamente. Bradomín podrá tener éxito en el

¹⁷ En la nota preliminar a las *Sonatas* se define así a Bradomín: «Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental...» (p. 11). Los tres adjetivos entran en contradicción (mayor o menor) con el modelo canónico de don Juan. El más interesante es quizás el último; Díaz-Plaja observa apropiadamente: «Y es lo cierto que hay en Bradomín un exceso de lastre sentimental, una capacidad de recuerdo incompatible con la esencia misma de la vertiginosa pluralidad amorosa de don Juan, quien 'enumera' sus conquistas, pero no suspira sobre cada uno de sus recuerdos. En este sentido nos encontramos frente a una cierta feminización del tipo [...]» (*Las estéticas de Valle-Inclán*, p. 212).

amor, pero como hombre de acción deja bastante que desear. Don Juan Manuel, en cambio, conquista mujeres (sin gastar, además, tantas palabras como Bradomín) y a la vez se impone a cualquier hombre que le salga al paso. Se mueve en un mundo de hombres y no, como el marqués, de mujeres. La oposición entre tío y sobrino, los dos don Juanes, está ya suficientemente destacada en la *Sonata de otoño* y constituye un motivo central de la actitud valle-inclanesca ante el tema amoroso.

Don Juan Manuel viene para llevar a su pazo de Lantañón a Bradomín. Se trata de alejar momentáneamente a Xavier del palacio de Brandeso, ya que las hijas de Concha van a llegar y ella no quiere que la vean con él; quiere que Xavier aparezca más tarde, como casualmente y surgido de afuera. Pero, en el plano simbólico, los hechos funcionan diferentemente. A Bradomín, a quien vemos despedirse de Concha como un «Cruzado que partía a Jerusalén» (p. 363), se le ofrece ahora la posibilidad de abandonar el palacio (el asfixiante mundo materno) en pos del hombre fuerte, ese don Juan Manuel que parece llenar el vacío causado por la ausencia de la figura paternal.

Pero aun esa salida efímera de Bradomín fracasa. Don Juan Manuel tiene un accidente en el camino, que obliga a los dos hombres a volver al palacio poco después de iniciar la partida. Es, por otra parte, notable que no se sepa muy bien qué tipo exacto de parentesco hay entre don Juan Manuel y Bradomín. «¿Tío tuyo, verdad?», le pregunta Concha a su amante. Bradomín: «No sé. Tal vez será por ti el parentesco.» Y ella: «Creo que no. Tengo una idea que tu madre le llamaba primo» (p. 347). En cualquier caso, el modelo masculino representado por don Juan Manuel tendría la sangre de la mujer-madre y difícilmente, por tanto, podría contribuir a separar a Bradomín de ella.

Claro que no todo es negativo en este mundo materno. En el palacio de Brandeso reina aparentemente sin obstáculos (sin padre que separe el hijo de la madre) el freudiano principio de placer¹⁸.

¹⁸ Para expresarme así, tengo en cuenta la formulación lacaniana: «By placing the roots of the pleasure principle in the Imaginary union between infant and (m)Other, Lacan redefined the pleasure principle as *jouissance* or a sense of Oneness, and reshaped the reality principle to refer to the separation evoked by language and Law (Castration), which ends the mirror stage» (Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Urbana, University of Illinois Press, 1986, p. 139).

Así entendido, el palacio resulta igualmente símbolo o sinécdoque del propio texto donde figura: un texto de placer o de goce (*jouissance*) en terminología de Roland Barthes¹⁹. En o con ese texto —ese palacio o construcción verbal— juega el autor y su narrador, fingido anciano eternamente joven. No reduzcamos, sin embargo, la obra a un puro juego. O, al menos, no olvidemos que el juego supone una manera de dominar la ansiedad y estructurar la realidad²⁰.

Interesa también que don Juan Manuel Montenegro aparece por vez primera en «Rosarito», uno de los relatos que forman parte de *Femeninas*. Como Bradomín-personaje, don Juan Manuel es allí un seductor demoníaco, y como Bradomín-narrador un exiliado. Pero un exiliado liberal; de «[l]iberal aforrado en masón» se le califica en efecto²¹. Gerald Gillespie y Anthony N. Zahareas escriben sobre este personaje: «The noble arrogance and violence of the ancient don Juan figure is transmuted —the libertine has evolved into the libertarian [...]»²². En ediciones posteriores de «Rosarito» —por ejemplo, la de *Jardín umbrío* (1914), donde el relato acaba incluyéndose—, don Juan Manuel cambia de nombre para llamarse Miguel de Montenegro. Esto permite asociarlo con Miguel de Mañara, el famoso don Juan sevillano, y asimismo —como Lavaud indica²³— con el abuelo de Concha, Miguel Bendaña. Contemplando el sepulcro de éste en la capilla del palacio, Bradomín nos informa:

Aquel señor de Brandeso era el abuelo de Concha. Hallábase moribundo cuando mi madre me llevó por primera vez al Palacio. Don Miguel Bendaña había sido un caballero déspota y hospitalario, fiel a la tradición hidalga y campesina de todo su linaje. Enhiesto como un lanzón, pasó por el mundo sin sentarse en el festín de los plebeyos. [...] Estuvo cinco días agonizando, sin querer confesarse. Mi madre aseguraba que

¹⁹ «Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain)» (Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 11).

²⁰ Parafraseando a Unamuno, quien escribió que Valle-Inclán «hizo de todo muy seriamente una gran farsa», José Alberich afirma lúcidamente: «las Sonatas —cima y, al mismo tiempo, mueca irónica del Modernismo— son una farsa muy seria» («Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33 [1965], 382). La cita de Unamuno proviene de un artículo necrológico: «El habla de Valle-Inclán», *Ahora*, 29 enero 1936.

²¹ *Femeninas*, p. 154.

²² Gillespie y Zahareas, «Rosarito and the Novella Tradition», *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*, p. 284.

²³ Lavaud, *Valle-Inclán*, p. 530.

no había visto nada semejante. Aquel hidalgo era hereje (páginas 398-399).

La admiración de Valle-Inclán se dirige, pues, a individuos que son supuestos dechados de hombría, mas de una hombría alejada de la respetabilidad del orden. Se entiende, entonces, que la figura del padre, pilar básico de tal orden, no halle cabida en este universo literario.

La paradoja es, sin embargo, notable: el marqués de Bradomín, tan orgulloso (como aristócrata) de sus antepasados, nunca nombra al que más esperaríamos: a su progenitor. Y, curiosamente, los modelos masculinos se sitúan en la línea materna, ya se trate de don Juan Manuel o de los Bendaña, Miguel y Alonso, el fundador del mayorazgo de Brandeso —«¡Aquél Capitán que en los Nobiliarios de Galicia tiene una leyenda bárbara!» (p. 396)—, enterrado también en la capilla del palacio. Pues Bendaña es efectivamente el apellido materno de la madre de Bradomín: María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña (p. 383).

Ya muy avanzada la narración, Bradomín nos dispensa una visión de su propia madre, y lo que leemos confirma nuestras creencias sobre la importancia de este personaje femenino. Concha entrega a Xavier una carta que ha recibido de la madre de éste: «¡Lee! ¡Lee! ¡Lee!... ¡Que soy la peor de las mujeres!... ¡Que llevo una vida de escándalo!... ¡Que estoy condenada!... ¡Que ofendo a Dios!...» (p. 382). Bajo las razones morales esgrimidas por la buena señora, sentimos latir sus celos de Concha. Este sentido se hace más obvio en otras ediciones de la sonata, como la de la colección Austral, donde en vez de la última frase citada de Concha, aparece la siguiente: «¡Que le robo a su hijo!...»²⁴.

Bradomín renuncia a leer la carta; no lo necesita: «Conocía el estilo. Clamores desesperados y coléricos como maldiciones de una sibila» (pp. 382-383). La reflexión prosigue así: «Era [mi madre] una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. Yo solía visitarla todos los otoños. Estaba muy achacosa, pero a la vista de su primogénito, parecía revivir» (p. 383). De modo interesante, el otoño es la estación en que Xavier solía visitar a su madre, desplazada ahora por Concha. Pero aunque Bradomín, en su relación con Concha, se aleja del dominio materno, no

²⁴ *Sonata de otoño*, 6.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 64.

dejan de sobreponerse en la amante —como venimos diciendo— los rasgos de la imponente María Soledad Carlota Elena. Por otra parte, si «despótica», la madre no alcanza a mostrar un rigor comparable al de la figura paterna. Pues la severidad de la madre se manifiesta en forma de opresión y no de castigo: muerte y condenación —decretadas por el Comendador— del hijo que no obedece a los dictados paternos. Bradomín no muere o se reforma, como otros don Juanes. Sobrevive hasta la ancianidad en su condición de hijo, perennemente seducido por la madre y seductor de ella, quien «a la vista de su primogénito, parecía revivir».

La posibilidad de salir del palacio, y justamente para ir al pazo de don Juan Manuel, se le vuelve a presentar a Bradomín algo más tarde: «Isabel y las niñas hablaban de ir conmigo a Lantañón para saber cómo había llegado el tío Don Juan Manuel» (p. 391). Concha, sin embargo, se opondrá a que su amante emprenda ese viaje junto a las otras mujeres. Siente celos de Isabel Bendaña, su prima y prima también de Bradomín, la cual está a cargo de las hijas de Concha. Las figuras maternas se disputan a Xavier, que, aunque calificado antes de «primogénito», parece más bien actuar como un hijo único, hombre único o gallo de corral. Éste accede a los deseos de Concha:

Yo, como un niño abandonado y sumiso, apoyé la frente sobre su pecho y entorné los párpados, respirando con anhelo delicioso y triste aquel perfume de flor que se deshojaba:
—Haré cuanto tú quieras. ¿No lo sabes? (p. 394).

En el último encuentro de los dos amantes, Bradomín insiste para que Concha pase la noche con él en su alcoba. Ella se niega pretextando que al día siguiente debe confesar. Bradomín, enojado, exclama: «No te haré sufrir... Mañana mismo saldré del Palacio.» Concha reacciona inmediatamente:

Ella exclamó, llorosa y colérica:
—¡No saldrás! (p. 403).

El freudiano *fort / da* (ausencia y presencia de la madre) registra aquí una variación: ausencia y presencia del amante, que se suceden una a otra. Los escrúpulos religiosos de Concha abren el portillo de la liberación de Bradomín (*fort*); portillo que, no obstante, se cierra de inmediato (*da*) ante el hombre dispuesto a utilizar esa

vía. Los deseos de él y ella, momentáneamente desajustados, vuelven a lograr un precario acuerdo. Bradomín, niño eterno, cede (¿o cede la niña, Concha, ante la estratagema de su amante?). El juego continúa:

—¡Qué cruel eres!... Ya no podré confesarme mañana.

La besé, y le dije por consolarla:

—Nos confesaremos los dos el día que yo me vaya.

Vi pasar una sonrisa por sus ojos:

—Si esperas conquistar tu libertad con esa promesa, no lo consigues.

—¿Por qué?

—Porque eres mi prisionero para toda la vida (p. 403).

Xavier no renuncia a su ansiada liberación, la cual Concha de nuevo se encarga de frustrar.

La liberación (relativa) se produce de otro modo. Esa misma noche Concha muere en brazos de su amante. El marqués se aterroriza al verse a solas, en su habitación, con Concha: «Pensé huir, y cauteloso abrí una ventana» (p. 405). Como si Concha, aun muerta, siguiera ejerciendo su poder sobre él. El poder de la muerte, la definitiva prisión. Pero el miedo a la muerte coexiste con la atracción que ésta ejerce sobre Bradomín. Bradomín sabe, desde el principio de la sonata, que va a ver a una mujer en trance de muerte. Y la atracción por la muerte no se manifiesta sólo ahora, en el otoño de la vida; ya en las páginas iniciales, rememorando su pasado juvenil con Concha, exclama Xavier: «¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta!» (p. 285). Y cuanto más muerta —más pálida— Bradomín la ama más:

—Tengo manos de muerta.

—Para mí eres más bella cuanto más pálida (p. 350).

En la suprema ausencia de la muerte (*fort*) se reconstruiría, pues, simbólicamente la deseada unión (*da*) con un perdido pasado infantil, una perdida *imago* materna.

A la vez, sin embargo, Bradomín ha de huir de ese temible contacto con la muerta o la muerte. Abandona, entonces, la alcoba y se aventura por el negro corredor hasta llegar al umbral de la habitación de Concha; de allí contempla una raya de luz bajo la puerta de la alcoba de Isabel, donde penetra. En su huida de Concha,

Bradomín recorre un circuito que no lo aleja definitivamente del objeto tan temido como deseado. Va primero a dar a la alcoba de Concha, y luego a la de la prima Isabel. El nuevo objeto amoroso surge como un calco del primero: la prima de Concha.

La siguiente hazaña de Bradomín consiste en transportar el cadáver de Concha de la alcoba de él a la de ella. En su camino se aparece un obstáculo: «Allí, en el fondo de la antesala, brillaba la lámpara del Nazareno, y tuve miedo de cruzar ante la imagen desmelenada y lívida» (p. 411). Esta imagen de Jesús, iluminada por una lámpara, fue ya antes (p. 406) objeto de presentación. Valle-Inclán, pienso, recoge aquí un motivo procedente de *El estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda. Que yo sepa, no señala este origen ninguno de los múltiples rastreadores de fuentes en la obra del escritor gallego²⁵. En *El estudiante*, la imagen divina se sitúa en la calle del Ataúd: «siempre oscura / de noche sin más luz / que la lámpara que alumbra / una imagen de Jesús [...]»²⁶. A don Félix se le aparece una figura fantasmal: Elvira (ya cadáver), a quien él había seducido y abandonado. Siguiendo a Elvira, don Félix va a dar a la muerte y celebra en el más allá sus nupcias con la mujer: nupcias con la muerte. En la sonata los hechos difieren, pero subsiste una similitud básica con *El estudiante*. La atracción de la muerte (o la muerta) se da en los dos casos. Los «corredores tenebrosos» (p. 411), que atraviesa Bradomín con el cadáver de Concha en sus brazos, son el equivalente de las nocturnas callejas salmantinas que, en pos de Elvira, recorre don Félix. Y aquí y allí, sobre el impío sucesor de don Juan, se alza la intimidante imagen de Cristo.

Más que nunca quizás, el palacio resulta un laberinto. El cabello de Concha se enreda en una puerta: «Palpé en la oscuridad para desprenderla [la cabellera]. No pude. Enredábase más a cada instante» (p. 412). De nuevo lo referido a ella podría aplicarse a Xavier. Es él quien se enreda al enredarse Concha, quien halla dificultades para zafarse del peso de la muerte.

²⁵ Bien sabido, en cambio, es que este pasaje de la sonata tiene un precedente en «Le rideau cramoisi», uno de los relatos de *Les diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly. Julio Casares —*Crítica profana*, 1916; reimp. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, pp. 63-64— fue, creo, el primero en señalar este influjo.

²⁶ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, ed. B. Varela Jácome, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 68-71.

Cuando finalmente el narrador abandona la descripción del pasado para instalarse en el presente desde el cual escribe, el recuerdo de Concha aún lo hostiga:

Todavía hoy el recuerdo de la muerte es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer (p. 413).

Este es el castigo de Bradamín; no la muerte, seguida a veces de condenación, o la retirada al convento o el matrimonio, como en otros don Juanes. Bradamín no acaba abrazando la ley del padre tras haberla desafiado. Acaba entregado a sus memorias: memorias de amor y muerte, que lo persiguen, y de las que intenta librarse exponiéndolas. Ser narrador, memorialista, es su castigo, aunque es también su placer, hecho de la sustancia del dolor. El diablo protagonista deja paso al diablo narrador. Aunque diríamos que este último conquista un poder que no tiene como protagonista, como don Juan. El triunfo de Bradamín es el de la pluma. Más que flechador, Bradamín es un plumífero. Es un pavo que exhibe su plumaje no ya ante la mujer, o ante los hombres reunidos en cualquier hostería del Laurel, sino ante el lector solitario, seducido por tan galán cronista ²⁷.

En el pasaje último de la sonata el marqués da muerte a un milano negro que se abatía sobre unas palomas. El milano es, simbólicamente, el propio Bradamín en cuanto don Juan ²⁸. La extinción del don Juan, elemento indispensable del mito (aunque en el conjunto de la *Sonatas* sea ésta una extinción temporal), se produce aquí al morir la mujer-madre, en la cual Bradamín se refleja o de la cual él viene a ser un apéndice. Es ella la que crea a este don

²⁷ Ross Chambers: «[narrative] seduction, producing authority where there is no power, is a means of converting (historical) weakness into (discursive) strength» (*Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 212).

²⁸ Así interpreta Joaquín Casaldueiro: «acto simbólico de su muerte como castigo que [Bradamín] se impone a sí mismo [...]» («Elementos funcionales en las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, p. 217). Contra la opinión más extendida, Casaldueiro subraya el vasto alcance de las *Sonatas*: «El preciosismo esteticista de las *Sonatas* no debe desvirtuar ni el vigor ético-religioso ni el sentido histórico-político que las informan» (p. 217).

Juan, festejando sus gracias, sus encantos, comunicándole la conciencia de un poder seductor irresistible:

¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (p. 417).

En el otoño de la vida, Bradomín expresa su temor de no volver a encontrar otra mujer-madre, que haga de él un don Juan, o sea, un dios. Bradomín llora entonces por sí mismo, por la desaparición de su culto. La muerte de ella causa la muerte (afectiva) de él.

En conclusión, la *Sonata de otoño* revela una delicadísima trama psicológica. Ya que por más que Bradomín oculte (o mejor, intente ocultar) su vida interior, ésta no deja de exponerse. Recabemos pues, para el Valle-Inclán de las *Sonatas* (y no sólo para el Valle-Inclán más maduro), eso que Ortega no veía en él: la capacidad de contar, en su estilo noble de escritor bien nacido, cosas *humanas, harto humanas*.